Il piacere dell'*ékphrasis* nell'*Adone* del Marino alla luce della *Préface* di M. Chapelain

Silvia De Min
Università della Sorbona
silviademin@gmail.com

Riassunto

Il contributo è dedicato a una lettura dell'*Adone* di Giovan Battista Marino a partire da uno studio della lettre-préface di Jaen Chapelain. Per trattare dell'*ékphrasis* si propone un confronto tra le potenzialità interpretative di questa categoria e i presupposti di una teoria della descrizione e della verosimiglianza, esposti da Jean Chapelain nella lettera che fa da premessa al poema del Marino. L'utilità, il piacere, la meraviglia si rivelano allora essere le chiavi d'accesso a un poema che ci pone dinnanzi agli occhi della mente le complessità dell'arte, dell'architettura, della spettacolarità, in epoca barocca. Questo contributo, infine, vorrebbe porre le basi per uno studio della teatralità dell'*Adone* in ottica ecfrastica.

Parole chiave: Giovan Battista Marino; Jean Chapelain; *Adone*; ékphrasis; verosimiglianza; descrizione; teatralità.

Abstract. ***The pleasure of ékphrasis in Marino's* Adone *in the light of M. Chapelain's* Préface**

This article aims to study Giovan Battista Marino's poem, *Adone* (Adonis), starting from an examination of the letter-preface written by Jaen Chapelain. In order to develop the analysis according to an ekphrastic perspective, the article proposes a comparison between the interpretative potentialities of the ekphrasis and the presuppositions of a theory of description and verisimilitude, as set out by Jean Chapelain's letter. Usefulness, pleasure and wonder are the keys to accessing a poem that places before our eyes the complexity of art, architecture and spectacle in the Baroque era. Finally, this article would like to lay the foundations for a study of the theatricality of the *Adone* from an ekphrastic perspective.

Keywords: Giovan Battista Marino; Jean Chapelain; *Adonis*; ekphrasis; verisimilitude; description; theatricality.

https://doi.org/10.5565/rev/qdi.516 ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

Premessa

Questo articolo vorrebbe porre le basi per uno studio a venire sulla teatralità presente nell'*Adone* del Marino, a partire da presupposti teorici che chiamino in causa l'*ékphrasis*, ossia "la descrizione di un'immagine talmente vivida da indurre l'immaginazione del lettore a ricomporre nella mente l'immagine descritta come un quadro o un bassorilievo" (Careri, 2004, p. 391) o, aggiungiamo fin d'ora, come un evento spettacolare.

Per trattare dell'*ékphrasis* nell'*Adone*, siamo partiti dal confronto tra le potenzialità interpretative di questa categoria e i presupposti di una teoria della descrizione e della verosimiglianza, esposti da Jean Chapelain nella lettera che fa da premessa al poema del Marino.

Nonostante il contributo si allontani quindi da un'analisi specifica della teatralità dell'*Adone*, si tratterà comunque di riflettere sul rapporto tra le arti. Come si è cercato di mostrare in altri contributi (De Min, 2017 e 2018), è questa una riflessione che viene trattata con consapevolezza teorica, focalizzando sul rapporto tra arte pittorica e arte teatrale, soprattutto a partire dal XVIII secolo, ma essa già pulsa, come vedremo, in produzioni e riflessioni del XVII secolo.

1. L'Adone del Marino e la *Préface* di Jean Chapelain

Nel 1615, Giovan Battista Marino si trasferisce a Parigi, alla corte di Maria de' Medici ed investe energie e impegno nella scrittura dell'*Adone*, un poema a cui pensava da anni. Gli amori di Venere e Adone vengono raccontati ripercorrendo le pratiche conosciute dal poeta peregrinando tra corti italiane e, in particolar modo, negli anni trascorsi a stretto contatto con la corte parigina. I primi lettori del poema di argomento mitologico, del resto, dovevano essere proprio gli uomini di corte, destinatari di una seduzione letteraria attivata attraverso tecniche di rispecchiamento. Come mostra Alessandro Metlica (2020, p. 25) nel contributo più recente dedicato all'argomento, Marino avrebbe dato forma a quell'attesa aristocratica, a quell'aspirazione di classe che consiste in un "ritratto che ne ribadisca inequivocabilmente l'egemonia".

Apprestandosi alla stampa e temendo che la scrittura dell'*Adone*, basata su tecniche digressive di ampliamento e attualizzazione, non potesse essere compresa in Italia, dove pure voleva rientrare, Marino aveva manifestato la volontà di redigere una premessa che giustificasse la scelta di un soggetto amoroso e di uno stile fiorito. Pare che egli volesse scrivere qualche pagina introduttiva nell'ottica dell'*ut pictura poesis*, forse nel tentativo di inserire il poema all'interno di una tradizione consolidata come doveva essere quella della scrittura ecfrastica.[1] Il poeta napoletano non scrisse mai quella premessa ma, se lo avesse fatto, avrebbe sottolineato la distinzione tra piacere ecfrastico,

1. Ricorderemo che lo stesso Marino aveva scritto la *Galeria*, una raccolta-laboratorio di scritture poetiche alla maniera del più antico modello di Filostrato, modello che sarebbe poi stato ripreso dalla cerchia di intellettuali e poeti francesi vicini al poeta napoletano.

lascivia poetica e pratiche immorali, elaborando probabilmente qualcosa sulla falsa riga di quanto aveva scritto all'inizio della seconda parte della prima delle *Dicerie Sacre*:

> Son tante le proporzioni e sì grandi l'analogie ch'al credere di tutti i savi passano tra le tele e le carte, tra i colori e gl'inchiostri, tra i pennelli e le penne, e somigliansi tanto queste due care gemelle nate d'un parto, dico pittura e poesia, che non è chi sappia giudicarle diverse [...]. La poesia è detta pittura parlante, la pittura poesia taciturna; dell'una è propria una mutola facondia, dell'altra un eloquente silenzio; questa tace in quella e quella ragiona in questa, onde scambiandosi alle volte reciprocamente la proprietà delle voci, la poesia dicesi dipignere e la pittura descrivere. Sono amendue ad un medesimo fine intente, cioè a pascer dilettevolmente gli animi umani e con sommo piacere consolargli, né altra differenza ha tra loro, se non che l'una imita con colori, l'altra con parole; l'una imita principalmente il di fuori, cioè le fattezze del corpo, l'altra il di dentro, cioè gli affetti dell'animo; l'una fa quasi intendere co' sensi, l'altra sentire con l'intelletto; l'una è intelligibile ad ogni qualità di persone, eziandio ignoranti, l'altra, non si lascia intendere se non da coloro che hanno studio e scienza (Marino, 2014 [1614], p. 123).

In veste di prefazione all'*Adone*, Marino finì per accettare la proposta del giovane Chapelain. Costui, in una lettera a Monsieur Faverau, consigliere del re, aveva parlato del poema senza toccare questioni di moralità, ma ponendo l'accento su principi di poetica.[2] L'intuizione maggiore di Chapelain fu la definizione dell'opera del Marino come *poème de paix*[3] perché, effettivamente,

2. La *Prefazione*, scritta dunque in forma di lettera, fu pubblicata nel 1623, in apertura della *princeps* parigina. Di questa lettera prefattiva esiste anche una traduzione italiana, scritta da un autore romano non meglio identificato, Filippo Antonio Torelli, e pubblicata nel 1625 nella *Sferza* e nel 1627 in una edizione italiana dell'*Adone*.
3. Il 18 marzo 1662 Chapelain, ormai sessantenne, scrisse una lettera a Pierre-Daniel Huet in cui si attribuisce l'idea del *poème de paix* e in cui racconta che Marino, nonostante l'idea di scrivere una prefazione nel segno dell'*ut pictura poesis*, aveva finito per accogliere con entusiasmo la proposta di Chapelain: « Je viens à l'article de l'Adone du cavalier Marin. [...] L'occasion qui l'a luy fit faire fut que l'ayant veu dans une fort raisonnable crainte que cet ouvrage ne fust batu en rüine par les Académies italiennes à cause de l'imperfection de son dessein je luy conseillay de chercher quelque couleur pour se mettre a couvert du blasme qu'il en attendoit. Il me dit qu'il avoit pensé de faire un parallèle de la poësie et de la peinture et de tacher de se sauver par ce marais là. Mais cette eschappatoire ne me semblant pas digne de luy, je le conviay à méditer quelque chose de plus solide, et sur ce qu'il me conjura d'y resver aussi, flaté del honneur qu'il faisoit a ma jeunesse, je ruminay si bien que je luy trouvay l'expédient que vous aurés puvoir dans la Préface françoise qui est à la teste de son poëme et qu'il exigea de moy que je souffrisse qu'il y fist imprimer. […]. Pour revenir à l'exclamation, quand je luy exposay mon expedient, il en fut si surpris, si convaincu et si ravi que comme Archimede fit au temps passé par son eureka, il s'escria en se levant de son siège et se à haut de teste: O che bel motivo! O che bel motivo! m'embrassant et me remerciant comme si je retire de captivité. Mon intention estoit qu'il se servist de ce moyen pour en faire sa defese, mais il voulut absolument qu'il parust sous mon nom voulant, disoit-it me payer du merite de cette trouvaille, par cette reconnoissance publique qu'elle estoit de moy. C'est ainsi que se passa cette affaire et la pudeurm'eust retenu de vous raconter, si je n'y eusse esté obligé par vos instances » (Accaputo, 1966, pp. 87-88)

se l'*Adone* si rivolge agli uomini di corte, il contesto in cui la vicenda prende forma ha i tratti dell'ideale di un tempo di pace:

> È una pace radicata nella società di Antico regime, che ha la sua *humus* nella civiltà di corte: in quell'insieme di pratiche volte a disciplinare la vita – a nobilitarne il corso attraverso la ripetizione, rigida ma instancabilmente variata, degli stessi gesti e precetti – che comprende, assieme all'equitazione e al balletto, al galateo e alla conversazione, anche la letteratura (Metlica, 2020, p. 27).

Chapelain è oggi considerato uno dei più importanti teorici dell'Age Classique[4] e nella *Préface* sembra voler legittimare l'*Adone* agli occhi dei lettori francesi, attraverso un'interpretazione dell'opera che ne mostri la conformità alle regole classiche che si sarebbero imposte i decenni successivi.[5] Per Chapelain si tratta di riconoscere la grandezza del Marino, celebre e apprezzato nei circoli letterari dell'epoca, ma si tratta soprattutto di ricondurre la stranezza del suo poema a una supposta regolarità, quasi a definire gli spazi di libertà dentro un sistema codificato. In questo senso, Anne Duprat (2015, p. 119) sottolinea la distanza tra la realtà dell'opera del Marino, "qui retraçait en dix mille vers énigmatiques et brillants, à travers le motif des amours d'Adonis et de Venus, le réseau complexe des correspondances entre la structure visible et invisible du monde", e l' "objet d'art abstrait" di cui parla Chapelain nell'introduzione.

Eppure, proprio questa prefazione fornisce degli spunti per ripensare una sorta di difesa dell'*Adone* in termini ecfrastici, come avrebbe probabilmente cercato di fare lo stesso Marino.

2. Sull'utilità e il piacere delle descrizioni

Nell'*Adone*, "conduit et tissu – secondo Chapelain – dans sa nouveauté selon les règles générales de l'épopée"[8],[6] la *fabula* recupera un episodio noto del mito – la storia d'amore tra Venere e Adone –, ampliandolo in forma di epopea, sviluppando azioni illustri, secondo i dettami di Aristotele, ma in tempo di pace. Si pone allora il problema di come rendere, dal punto di vista della poetica, questa *paix*. Secondo Chapelain, più che sull'intreccio, il poeta si deve concentrare sulle descrizioni:

> [37] La constitution tenant ainsi de la simplicité plus que du trouble et les accidents s'y considérant principalement, à raison de la nature de la paix qui ne fournit point de substance, c'est-à-dire de diversité d'actions, tout l'effort se met aux descriptions et à la particularité et ce plus de choses pratiquées en paix que de celles dont on use en guerre, comme de palais, jardins, architecture,

4. Chapelain avrà per esempio un'influenza enorme su teorici della pratica drammatica come Jules de la Masnardière e l'Abbé d'Aubignac.
5. L'intento esegetico di Chapelain sviluppato nella *Préface* viene ripercorso nei dettagli da Anne Duprat (2015) in un articolo a cui si rimanda.
6. Per tutte le citazioni tratte dalla *Préface* di Jean Chapelain si rimanda all'edizione dell'*Adone* a cura di Emilio Russo (2013, pp. 95-138). Il francese originale, per agevolare la lettura, viene qui riportato in veste modernizzata.

> jeux et autres semblables, ne traitant de ce qui n'est pas tel que forcement et comme en passant.

Le descrizioni sembrano essere il cardine di una scrittura a soggetto amoroso, offrendo soprattutto l'occasione di parlare, in uno stile illustre, di soggetti quotidiani, come palazzi, giardini, architetture, giochi. L'elenco di Chapelain non è casuale, ma ripercorre luoghi o situazioni su cui Adone posa il proprio sguardo: il palazzo di Amore, di cui numerose ottave descrivono i dettagli preziosi (si veda in particolare il canto III); il giardino del palazzo, la cui descrizione occupa ben tre canti (VI, VII e VIII); le architetture di esterni e interni; la descrizione di pratiche performative, come lo spettacolo allestito da Mercurio (canto V), o come i giochi di corte ai quali sembrano alludere i giochi funebri organizzati da Venere per le esequie di Adone (canto XX).

Come scrive Metlica parafrasando Chapelain (Metlica, 2020, p. 63 – Chapelain [105]), "se il poema eroico incorpora le *descriptions* alle *choses*, calibrando le une in funzione delle altre, nel poema di pace *les choses servent aux descriptions*". Questo punto fondamentale ci consente di introdurre il concetto di *ékphrasis*.

Gli amori di Venere e Adone costituiscono in effetti uno scheletro narrativo sul quale comporre per aggiunta di descrizioni: è il presupposto a una sorta di esplosione della temporalità. Mentre la comune descrizione è una forma del discorso volta a descrivere un'immagine inserita in una dinamica narrativa, inserita cioè in un processo temporale, l'*ékphrasis* si caratterizza come tentativo di esplorare la temporalità presente nell'immagine stessa (De Min, 2017). Lì dove la descrizione semplice scorre sulla visione, l'*ékphrasis* vi si sofferma, la stratifica, fino a farla esplodere nelle forme digressive che riconosciamo essere proprie dello stile del Marino.

A questo proposito, Metlica (2020, p. 64) parla di un' "*amplificatio* digressiva con cui Marino aveva inteso dilatare e impreziosire la vicenda tenendone bloccata, al contempo, la linea narrativa". Russo (2013, p. 22), ripercorrendo la complessa genesi del poema per innesti successivi, parla di un "accostamento orizzontale di tasselli".

L'*amplificatio* digressiva è un procedimento a cui Marino ricorre sia a livello di macrostruttura,[7] sia nella composizione di alcuni episodi ecfrastici, secondo un principio poetico assimilabile alla disposizione orizzontale di metope visive. Nel canto II, per esempio, Adone viene accompagnato da Clizio alle soglie del palazzo d'Amore e i due contemplano le magnifiche immagini che decorano, in forma di intarsio, la porta maggiore del palazzo.[8] Dopo essersi soffermato sui dettagli del funzionamento dei cardini e sui materiali di costruzione,

7. Per la comprensione della macrostruttura, così come degli episodi singoli, dell'*Adone* in termini di corrispondenze e rispecchiamenti interni si rimanda alla lettura proposta da Giovanni Pozzi (1988) e alla ridiscussione della stessa da parte di Emilio Russo nella sua più recente edizione.
8. La descrizione ecfrastica della porta intarsiata è un vero e proprio *tòpos* letterario, sul quale si è riflettuto a partire da due episodi dell'*Eneide*. Si veda a questo proposito De Min (2016).

Marino racconta e descrive le vicende di Cerere e Bacco lì rappresentate. La parola poetica imita lo scorrere dello sguardo di Adone su dei frammenti visivi distinti l'uno dall'altro da formule ricorrenti del tipo: "In una parte..." (II, 23), "Vedesi là..." (II, 24), "Ecco..." (II, 25; 36; 27); "Da l'altro lato mirasi..." (II 28), e via di seguito. Queste formule, nelle quali vanno anche inclusi i verbi che richiamano l'attenzione dello spettatore interno al testo su parti diverse dell'immagine presentata (essenzialmente i verbi "Vedi" o "Mira"), scompongono la visione e ripercorrono il movimento dello sguardo. Esse, in uno studio dedicato allo scudo di Achille, vengono definite da Riccardo Palmisciano "formule di rammemorazione ecfrastica":

> La loro assenza avrebbe comportato la metamorfosi del discorso, che sarebbe diventato un discorso narrativo puro. […] basta considerare con un po' più di attenzione la sezione più lunga dello Scudo, dedicata alle due città. Ebbene, dopo un certo numero di versi il racconto assume una sua autonomia e se si prolungasse, l'ascoltatore finirebbe per considerare il discorso come un racconto. Ma ecco che, appena il discorso acquista un certo respiro, la scena cambia e con frequenti formule introduttive si passa alla descrizione dei lavori dei campi e della cura del bestiame. Ed è in questa sequenza che la presenza sistematica delle formule di rammemorazione suscita la curiosità maggiore. [...] Una cura così attenta alla distinzione delle singole scene si può spiegare, a mio modo di vedere, solo con il desiderio di ricordare continuamente che il discorso dell'aedo si sta confrontando con la descrizione di un oggetto artistico. (Palmisciano, 2009, pp. 59-60)

Il processo descrittivo frammentato è speculare alla composizione dell'oggetto osservato, ma anche al movimento dello sguardo su di esso. Tale processo di scrittura si distanzia in questo senso sia dalla narrazione che dalla descrizione che accompagna le sequenze narrative. Il racconto ecfrastico si spazializza in *loci* e si posiziona in una zona liminare tra la pura narrazione e la pura descrizione, dove didascalico e narrativo si intersecano, dove mimetico e diegetico si sovrappongono, esplodendo in una temporalità che è propria all'immagine descritta.

Chapelain pare intuire la difficoltà nel definire quella zona liminare, che pure è propria alle descrizioni del poema di pace. Quando tratta la questione dell'*inventio*, infatti, egli ribadisce che la novità infusa al soggetto scelto da parte di Marino non dipende dalla natura tranquilla del soggetto, ma dagli accidenti non necessari che arricchiscono la *fabula* [77]. La meraviglia suscitata deriva dagli ornamenti e il poema di pace si caratterizza dall'avere "plus d'accidents que de substance" [78-80], un'indicazione quest'ultima messa tra parentesi da Chapelain, probabilmente conscio delle conseguenze che una tale affermazione poteva avere agli occhi dei lettori più rigorosi. Chapelain ammette insomma che nell'*Adone* ad interessare non è tanto lo sviluppo della linea narrativa, ma appunto la composizione delle descrizioni:

> [102] En l'idée de ce poème nouveau, la diversité ne consistant pas en choses, dont la multitude ou la confusion puisse distraire et anéantir l'impression, ainsi

> en description qui aident à la faire et par conséquent à produire cette utilité recherchée, il se voit que le but de la poésie se pourrait dire y être pleinement atteint et qu'en cette considération elle obtiendrait la première place. […] [104] Il est certain que la vraie fin de la poésie est l'utilité, consistant en cette purgation susditte, mais qui ne s'obtient que par le seul plaisir, comme par un passage forcé, de façon que sans plaisir, comme il n'y a point de poésie et que plus le plaisir se rencontre en elle plus est elle poésie et mieux acquérant son but qui est l'utilité.

Chapelain, coerentemente con il pensiero aristotelico che sosterrà nei decenni successivi, lega indissolubilmente le descrizioni al principio dell'utilità, da intendersi classicamente come purgazione delle passioni; sorprende allora che tale utilità venga fatta dipendere dal piacere, presupposto quindi necessario alla buona riuscita di una poesia.

In linea generale, argomenta Chapelain, il piacere può essere di tre tipi: il piacere che nasce dai fatti presentati nudi, così come avviene nei poemi viziosi e nei romanzi; il piacere che nasce dalle pure descrizioni, ossia da fatti disposti per servire alle descrizioni; il piacere infine che nasce dall'incontro tra fatti e descrizioni in maniera equilibrata, senza che vi sia il sopravvento degli uni o delle altre. Se quest'ultimo tipo di scrittura, il più elevato, è proprio del poema eroico, il secondo tipo di piacere è di poco inferiore ed è proprio del poema di pace. Scrive Chapelain: "A la seconde cette nouvelle idée de poème de paix se rapporte et en celle-là la poésie y est en sa pure pureté, sans quelle y reçoive rien d'étrange que pour lui servir simplement de suppost"[107]. Proprio quel *suppost* contiene la problematica collocazione della forte componente ecfrastica del poema del Marino in quella zona liminare tra modo descrittivo e modo narrativo, dove il secondo è un 'supporto' del primo.

Nonostante la maggior perfezione del poema epico, capace di trattare con più equilibrio fatti e descrizioni, per Chapelain la vera vena poetica va colta nelle descrizioni. Un'affermazione che l'autore spiega in una parentesi: "parce que la vertu de toute artisan, au rang duquel se met le poète, ne se remarque pas par la richesse de la matière, mais par la rareté de son artifice à la traiter"[111]. Se nel poema epico ad emergere è la poeticità dell'opera nel suo complesso, il poema di pace metterebbe in luce le qualità del suo autore, trattato al rango di un vero e proprio artigiano. Effettivamente, ancora oggi, il lavoro di cesello sulla materia linguistica affascina per gli oggetti noti e quotidiani a cui si applica: un portale decorato (II, 21), un giardino dalle armoniche geometrie (II, 14-20; VI, 21), una scala a chiocciola torreggiante nel mezzo di un cortile (III, 165), quattro illustri fontane (III, 166-170), un salone istoriato, i meccanismi di un palco rotante (V, 127-129), le meraviglie dell'ingegneria idraulica (IX, 95-99).

La meraviglia, che pressoché ad ogni ottava coglie il lettore dell'*Adone*, stupendolo piacevolmente, deriva proprio da questo lavoro di cesello, grazie al quale le opere o le pratiche descritte dal Marino si riproducono in modo

vivido davanti agli occhi di Adone e a quelli del lettore, spettatori entrambi di un tempo di pace.

3. Sulla meraviglia della verosimiglianza

Al criterio dell'utilità delle descrizioni si aggiunge il criterio della verosimiglianza: per Chapelain, lì dove viene meno la credibilità del soggetto raccontato, vengono meno anche l'attenzione del lettore, la capacità di muovere gli affetti e, di fatto, l'utilità stessa della poesia. Scrive infatti: "il suffira au poème qu'il soit vraisemblable pour être approuvé, à cause de la facile impression que la vraisemblance fait sur l'imagination, laquelle se captive et se laisse mener par ce moyen à l'intention du poète" [66].

La questione della verosimiglianza è centrale nelle riflessioni di Chapelain consacrate al teatro di stampo classicista.[9] A partire da essa, per esempio, nella celebre lettera a Godeau sulla regola delle ventiquattro ore, egli fissa le regole dell'unità di tempo. In questa lettera, come sottolinea Enrica Zanin (2020, pp. 75-76), Chapelain introduce una novità: la difesa della regola delle ventiquattro ore in nome della verosimiglianza viene sostenuta non nei termini usuali di conformità al vero, ma nei termini di un'illusione di realtà da cui deriva il sommo piacere per il lettore.

Tra i letterati francesi attivi negli anni '20 del 1600, il parallelo tra pittura e poesia è un argomento che emerge a più riprese (Metlica, 2020, p. 70 e ss.): non soltanto le arti sorelle sembrano essere permeabili nel reciproco tentativo mimetico di rappresentazione della realtà ma, secondo quanto leggiamo nella *Préface* di Chapelain, letteratura e arte figurativa ambiscono entrambe ad essere più autentiche del vero. In questo senso, la fiducia che può essere rivolta ai nudi fatti riportati da uno storico sarebbe meno forte della fiducia rivolta a un poeta. Quest'ultimo, infatti, ricorrendo al principio della verosimiglianza, "gagne doucement et empiète vigoureusement l'imaginative de celui qui écoute" [54] e, trattando le cose "comme elles devraient être", indica una strada più virtuosa.[10] L'immaginazione del lettore, come abbiamo visto poco sopra, si lascia sedurre e condurre dal poeta proprio per mezzo della verosimiglianza, disposizione questa in cui il Marino era maestro.

Sulla base delle retoriche dell'*ékphrasis*, la finzione descrittiva può essere talmente efficace da innescare una vera confusione tra realtà e finzione, tra oggetto e immagine che lo riproduce. "Vero il finto dirà, vero et espresso / uom che v'abbia le luci intente e fise" (II, 21), scrive il Marino per introdurre l'esperienza visiva di quanti si accostano, con sguardo attento, alle immagini inscritte sulla porta del palazzo d'Amore.

9. Si veda: Anne Duprat, 2009 e, in particolare, il capitolo *Jean Chapelain et le règne des vraisemblances (1620-1673)*, pp. 301-349.
10. Chapelain qui riprende chiaramente la riflessone di Aristotele a proposito della distinzione tra storico e poeta. Si veda: *Poetica* 1451b.

In un passaggio delle *Eikones*, opera pressoché fondatrice del genere ecfrastico,[11] Filostrato ammette che la sua intenzione di limitarsi ad esaminare la pittura è quasi sempre disattesa a causa di una sorta di necessità di dare spazio alle digressioni mitologiche a cui la pittura induce spontaneamente: capita infatti che l'effetto di illusione sia tale da chiedere allo spettatore lo stesso tipo di attenzione che egli rivolge alla vita reale. Leggiamo:

> Come mi sono ingannato: ho l'impressione di vedere non figure dipinte ma uomini veri che si muovono, spinti dal loro amore, perché li chiamo come se davvero mi sentissero, e immagino di cogliere la loro risposta. E tu, che non hai detto niente per ricondurmi alla realtà mentre mi smarrivo, eri ingannato dalla stessa illusione, e non hai saputo difenderti meglio di me contro l'artificio del pittore e il sonno che esso procura. Ma guardiamo la pittura, perché è una pittura che abbiamo di fronte a noi (Filostrato, 2008, p. 51).

Quando le immagini dipinte, vividamente descritte, assumono i connotati del mondo reale, lì si apre il varco per la digressione verosimile. L'*Adone* potrebbe essere interamente letto in questo senso. D'altra parte, l'illusione di realtà e il superamento della stessa possono essere tali, che può capitare che a parlare sembrino essere le immagini stesse. Ancora in riferimento al portale del palazzo d'Amore, leggiamo: "Pien di tant'arte è quel lavor sublime / che nel muto metallo il suono esprime" (II, 32), proprio secondo il *tòpos* ecfrastico dell'immagine parlante. O ancora, a commento delle pitture dipinte sulle pareti delle logge del giardino del piacere, leggiamo: "benché tutti muti abbian le lingue, / il silenzio e 'l parlar vi si distigue" (VI, 51). Le immagini sono talmente vivide da spingere la poesia a infondere loro un soffio vitale che le rende parlanti.

Nel passaggio delle *Dicerie sacre* citato precedentemente, Marino scrive: "La poesia è detta pittura parlante, la pittura poesia taciturna; […] onde scambiandosi alle volte reciprocamente la proprietà delle voci, la poesia dicesi dipignere e la pittura descrivere". A commento di questo passaggio, dobbiamo ancora ad Alessandro Metlica (2020, p. 73) un'intuizione importante: "Marino addita nel 'descrivere' e non nel 'narrare' o nel più generico 'rappresentare', il contraltare del 'dipingere'", confermando il legame tra descrizione e retorica del *delectare* che si trova in altre dichiarazioni di poetica di area francese di quegli anni.[12] Ad essere espresso è il primato della visione, un principio che qui decliniamo nei termini della verosimiglianza.

C'è un passaggio dell'*Adone* che vorremmo citare in questo senso. Molte delle digressioni mitologiche del poema sono presentate con valore edificante per il giovane Adone, impreparato a corrispondere agli amori di una divinità. Nel canto V, in particolare, Mercurio prende la parola per raccontare al giovane cinque storie di amori infelici tra uomini e divinità, storie dalle quali Adone dovrebbe poter trarre qualche insegnamento di buona condotta (V,

11. Si veda De Min, 2017.
12. Ad altra occasione si rimanda un approfondimento consacrato all'uso del verbo *descrivere* da parte di Marino che, nelle stesse *Dicerie Sacre*, vi ricorre in contesti che fanno supporre leggeri slittamenti semantici rispetto all'uso odierno del termine.

15-97). Dopo i racconti di Mercurio, Venere, a propria volta, vorrebbe porre Adone, la cui passione per la caccia non sembra scemare nemmeno di fronte all'amore della dea, dinnanzi a un altro episodio del mito. Si tratta della messa in scena del mito di Atteone, giovane cacciatore morto proprio nel corso di una battuta di caccia. Alla digressione edificante dei cinque racconti, segue allora, nel canto V, la digressione spettacolare. L'ottava che segue introduce l'episodio (*Adone*, V, 111):

> Soggiunse allor Ciprigna: "Assai di questo
> il saggio dio del Nilo oggi t'ha detto.
> Ma per darti veder più manifesto
> che non fuor di ragione è il mio sospetto,
> vo' che tu miri il guiderdon funesto
> che dà Diana a ciascun suo soggetto.
> Molto move l'esempio e per la vista
> maggior che per l'udir fede s'acquista".

La persuasione che deriva dalla visione, dice la dea, è maggiore rispetto a quella che deriva dall'ascolto. Secondo Russo (2013, p. 567), Marino mette in bocca a Venere un'affermazione "di natura topica",[13] eppure ci sembra che vi sia qualcosa in più. Per "veder più manifesto" quale rischio comporti la caccia, Venere vuole che Adone sia messo di fronte non a una pittura, non a un complesso statuario o a un bassorilievo, ma proprio a uno spettacolo teatrale.

La descrizione verosimile, come abbiamo detto, se ben fatta, stimola la visione mentale del lettore e ne muove gli affetti. Marino sembra dire allora che tale visione mentale può essere suscitata anche dalla performatività teatrale, di cui esalta la componente visiva. Negli anni '20, tra i letterati francesi che Marino frequentava, il *tòpos* della poesia silenziosa e della pittura parlante si apre in effetti a un terzo polo: la festa di corte e, in particolare, il balletto. Una decina di anni dopo la pubblicazione dell'*Adone*, Guillaume Colletet, trattatista agli albori della sua carriera di letterato quando Marino è a Parigi, ma pur sempre suo ammiratore, scrive:

> Si les Anciens ont appelé la Poésie une Peinture parlante, et la Peinture une Poésie muette, à leur exemple nous pouvons appeler la Danse, et surtout celle qui se pratique dans nos Ballets, une Peinture mouvante, ou une Poésie animée. (Colletet, 1632)

In fondo, l'affermazione di Venere – prima delle teorizzazioni successive – sembra andare nella direzione di quella che, in altra sede (De Min, 2017), abbiamo chiamato *ékphrasis performata*: quando si parla del potenziale affettivo dell'immagine, esso è espresso alla massima potenza nella forma dell'immagine 'performata'.

Nonostante Colletet volesse soprattutto mostrare come le tre arti partecipassero in egual misura alla sfera del sacro, la sua teorizzazione nasce certamente dalla partecipazione diretta alle feste organizzate dalla corte francese.

13. Il riferimento riportato da Russo è a Aristotele, *Metafisica*, I, 1, 980 a 21 ss.

Lo spettacolo di corte, d'altra parte, era prima fonte di meraviglia e piacere, proprio quello stesso piacere teorizzato da Chapelain ai fini dell'utilità dell'arte.

Marino presenta dunque la messa in scena del mito di Atteone rifacendosi a una realtà spettacolare a lui ben nota.[14] In questa digressione teatrale che occupa ventinove ottave, il poeta si sofferma soprattutto, secondo i principi della verosimiglianza, sui meravigliosi accorgimenti della spettacolarità di corte. Il lettore può così ricostruire non solo, a grandi linee, i principali avvenimenti che occupano i cinque atti dello spettacolo, ma può immaginare gli stupefacenti intermezzi tra un atto e l'altro, i continui prodigiosi cambi di scena, le meraviglie della tecnica scenografica barocca.

Quasi alla fine di questo spettacolo concertato da Mercurio, Adone, primo spettatore, si addormenta in grembo a Venere, non assistendo così alla scena della tragica fine di Atteone, non vedendo cioè proprio la scena che avrebbe dovuto essere per lui la più edificante. Contrariamente alle posizioni di quanti hanno visto in queste ottave un rifiuto del teatro da parte del Marino o addirittura l'affermazione di una presunta superiorità della parola poetica sull'arte spettacolare, la parte conclusiva del canto V potrebbe essere letta come riprova del potere persuasivo della visione: la *mise en scène* avrebbe una capacità tale di muovere gli affetti che, se Adone avesse visto la fine di Atteone, egli non avrebbe potuto vivere il proprio destino, cosa evidentemente impensabile a livello della *fabula* del mito. Marino, pur di non rinunciare a raccontare la varietà degli ornamenti e delle scenografie, la mescolanza di generi drammatici e performativi, l'esuberanza e la preziosità dei dettagli, deve quindi necessariamente concludere il canto con il sonno di Adone.

L'attenzione che il poeta pone al funzionamento della spettacolarità barocca ricalca quell'artigianalità letteraria – nel senso attribuito al termine proprio da Chapelain – funzionale a una riproposizione della realtà in una forma che tende persino a superarla, secondo tecniche del racconto della visione che sono proprie dell'*ékphrasis*. Se leggiamo questi versi del canto V come l'entusiasta ed "elegante relazione di uno spettacolo di corte" (Metlica, 2020, p. 249), non solo potremmo confrontarli con altre testimonianze coeve di questo tipo di spettacolarità, ma potremo anche riflettere sugli intenti che dovevano muovere l'organizzazione di una tale spettacolarità. Se l'*ékphrasis* è anche una vera e propria "expérience de l'art par un spectateur qui se confond parfois avec le lecteur des textes" (Debiais, 2012, p. 394), Marino da un lato tematizza tale esperienza, dall'altro la rende fruibile in quel magnifico palazzo di Venere dove la meraviglia teatrale contorna la realtà.

Lo spettacolo di corte muove da un intento celebrativo, ma incarna anche un godimento fine a se stesso al quale gli intellettuali del tempo cercavano evidentemente di dare spessore affettivo. Chapelain commenta il poema, ma se l'*Adone* ha a sua volta assorbito le pratiche artistiche dell'epoca, quanto leggiamo nella prefazione è in fondo anche uno sguardo su di esse.

14. Rimandiamo in questo senso a Vescovo, 2007 e Metlica 2020, p. 237 e ss.

A proposito della verosimiglianza, della credibilità che un lettore può riconoscere a un soggetto narrato, Chapelain dice che si tratta di un "point important sur tous les autres, pour ce qu'ils disent qu'où la créance manque, l'attention ou l'affection manque aussi; mais où l'affection n'est point, il n'y peut avoir d'émotion et par conséquent de purgation ou d'amendement des mœurs des hommes, qui est le but de la poésie"[52]. Chapelain, già in questo scritto giovanile, si rivela un sostenitore, nonostante tutto, del primato del contenuto sull'ornamento e di una funzione moralizzatrice dell'arte, ma colpisce che egli non attribuisca a tale funzione una connotazione religiosa.[15] Soprattutto, però, queste parole inquadrano quella che Duprat (2009, p. 313) chiama una "théorie de l'immersion fictionnelle": "une civilisation ne saurait se doter d'une littérature capable d'exprimer et de façonner en retour son identité et sa culture, si elle ne travaille pas à se représenter elle-même de façon persuasive par la fiction". È proprio l'idea di quel rispecchiamento a cui abbiamo fatto prima riferimento. Marino, come mostra l'episodio riportato, era consapevole delle straordinarie possibilità dell'arte di muovere gli affetti. Si tratta allora di ribadire quella chiave d'accesso all'*Adone* che deve pensare il poema come costantemente rivolto alla realtà che circonda il suo autore nel momento della scrittura, e che deve considerare ogni tentativo ecfrastico non come frutto di un'intenzione puramente mimetica, ma come sguardo parziale sul pur grande teatro del mondo.

4. Conclusione. Sulla dinamica dello sguardo

Chapelain conclude la *Préface* parlando dello stile dell'*Adone*, che egli definisce misto, consacrato da un lato a persone illustri, dall'altro a fatti che si limitano a provocare lacrime e lamenti. È uno stile capace di mitigare la gravità e l'ordinarietà di quanto narrato in tempo di pace:

> [146] Or l'idée de ce style gît sur tout à exprimer les matières clairement, mais non bassement, inconvénient que porte ordinairement avec soi ce caractère de la dilucidité (que nous interpréterions clarté, si nous commencions un jour à vouloir prendre connaissance de cause en ce qui regarde le vrai savoir) et ce d'autant que pour mettre les choses devant les yeux, il faut descendre aux particularités et à la déduction des appartenances et dépendances, lesquelles d'ailleurs semblent ne se pouvoir expliquer sans bassesse.

Quando i poeti vogliono "mettere le cose davanti agli occhi", sembra dire Chapelain, il rischio è di incappare in uno stile basso, umile, quasi la parola aderisse all'ordinarietà delle "matières". Marino, primo tra i moderni, avrebbe

15. Riportiamo quanto scrive A. Duprat (2009, pp. 315-316): "Cette première phase de sa théorie de la fiction apparaît alors fondée sur ce que l'on pourrait définir comme un idéalisme dépourvu de fondement métaphysique, qui sécularise une pensée de la fiction héritée des Italiens, et ouvre la voie à l'une des premières visions non religieuses de la figuration littéraire. Une caractéristique d'autant plus importante qu'elle fonde les écrits d'un critique qui […] n'a jamais été un libertin".

invece dato spazio alla "description particulière (en quoi consiste l'essence de la poésie, je veux dire l'énergie et l'imitation)" [148] senza mai cadere nelle bassezze dello stile umile. Chapelain conclude dunque la propria lettura del poema sul tema delle *descriptions*, aggiungendo tra parentesi due caratteristiche, l'energia e l'imitazione, che ci spingono ancora una volta a leggere la *Préface* in un confronto costante con i principi dell'*ékphrasis*.

D'altra parte, l'*ékphrasis* non è solo la descrizione vivida[16] di qualsiasi cosa possa ricreare un'immagine nella mente del lettore, ma è anche il tentativo di riportare, attraverso le parole, i tre fattori chiamati in causa in ogni processo visivo che fondi un'esperienza artistica: le immagini, i dispositivi, gli sguardi.[17] L'esperienza dell'arte a tutto tondo viene raccontata, come abbiamo visto, nelle ottave che descrivono la messa in scena del mito di Atteone, ma ricorderemo ora quanto avviene quando Marino descrive la scena dell'innamoramento di Venere facendo propria l'esperienza di un pittore. Venere contempla Adone addormentato, "tutta sovra a lui pende e trabocca / di desir, di piacer, di meraviglia" (III, 76) e, come un pittore fa con un pennello, la dea percorre con lo sguardo il volto del giovane:

77.
Qual industre Pittor, che 'ntento e fiso
in bel ritratto ad emular Natura,
tutto il fior, tutto il bel d'un vago viso
celatamente investigando fura:
del dolce sguardo e del soave riso
pria l'ombra ignuda entro 'l pensier figura,
poi con la man discepola de l'Arte
di leggiadri color la veste in carte:

78.
tal ella quasi con pennel furtivo
l'aria involando de l'oggetto amato,
beve con occhio cupido e lascivo
le bellezze del volto innamorato;
indi de l'Idol suo verace e vivo
forma l'essempio con lo strale aurato,
e con lo strai medesimo d'Amore
se l'inchioda e confige in mezo al core.

16. Ricorderemo che l'avverbio *vividamente* viene in genere usato per tradurre l'*enargeia* che caratterizza il discorso efrastico.
17. Il riferimento qui è alla definizione fornita da Michele Cometa (2012, p. 40), nell'ambito della *visual culture*, di "regime scopico", quel complesso di soggetti e oggetti chiamati in causa in un processo visivo. Cometa riassume tale processo nei seguenti tre fattori: "le *immagini*, intese sia come prodotto di una prassi figurativa consapevole che come espressione di processi inconsci e immateriali, i *dispositivi* che rendono "visibili" queste immagini e che presiedono alla loro creazione (i media e le tecnologie della visione) e, infine, gli *sguardi* (gaze) che si posano sulle immagini".

Venere contempla Adone addormentato seguendo con gli occhi le linee del suo volto e appropriandosi dell'immagine del giovane per farne un sigillo nel proprio cuore. Nonostante non sia un passaggio necessariamente descrittivo o digressivo, vorremmo qui evidenziare il ricorso a una retorica ecfrastica che chiama in causa le dinamiche dello sguardo e la meraviglia della visione.

Poco dopo queste ottave, Morfeo, su richiesta di Venere, compone un sogno e dà forma a una donna luminosa e ardente, un "simulacro leggiadro e peregrino" che "nel teatro del sonno Adone ammira" (III, 92). Venere vuole risvegliare la passione amorosa del giovane durante il sonno, mostrandosi in tutta la propria bellezza. Marino, a questo punto, scrive un verso straordinario per la comprensione degli effetti della visione: Adone, addormentato, "d'alto stupore vien manco" (III, 94). Gli effetti della visione si rivelano paradossalmente come una sorta di assopimento della coscienza, in uno stato di per sé già privo di essa. È del resto una reazione che riscontriamo ogni volta che Adone contempla lo splendore di palazzi, giardini, saloni, oggetti, pitture, messe in scena.

Se sul finire dello spettacolo di Atteone Adone si addormenta, potremmo persino pensare che si tratti di una conseguenza del carico emotivo accumulato nel corso della meravigliosa rappresentazione. Ricorderemo allora che il teatro (*theatron*) e la meraviglia (*thauma*) hanno la stessa origine etimologica che proviene dal verbo della visione *theaomai*. Nell'*Adone*, la meraviglia, quell'esperienza sconcertante del vedere, nelle cose note, qualcosa di estraneo e inatteso, è vissuta, prima che dal lettore del poema, dal suo stesso giovane protagonista.

Al canto III, nel "teatro del sonno", Adone vede per la prima volta Venere. Un vero teatro, al canto V, viene allestito dalla dea per tentare di preservare la vita del giovane. Il sonno di Adone, come dicevamo, va letto nell'ottica dell'espediente narrativo e, forse, di un'allusione ai poteri della visione per negazione. Nel sogno la potenza affettiva dell'immagine fantasmatica predispone l'animo alla passione amorosa; lo spettacolo teatrale, al contrario, vorrebbe indicare ad Adone la via per controllare gli affetti e, nello specifico, quella sua irrefrenabile passione per la caccia.

L'*ékphrasis* non è mai una descrizione che aderisce in modo neutro all'oggetto a cui si rivolge, cristallizzandolo; essa, come traduzione possibile di ogni espressione umana, non risponde mai a un'intenzione puramente mimetica ma, come abbiamo detto, restituisce sempre uno sguardo parziale sul mondo. Nelle strategie che le sono proprie è allora possibile rilevare la parzialità dello sguardo, la prospettiva politico-culturale sottesa a una certa riproposizione dell'oggetto descritto.

L'intensità dello sguardo di Venere al canto III, il potere dell'immagine mentale nel teatro del sonno e la spettacolarità barocca del canto V sono tutti esempi di un discorso ecfrastico che tematizza non solo la visione, ma i principi della costruzione dell'immagine e gli effetti (quantomeno potenziali) dell'immagine, anche quando essa è performata. In questo senso, tale discorso mostra il limite (e l'impossibilità) di qualsiasi assolutizzazione del reale, costringe ad

interrogarsi sull'adesione affettiva ad immagini e immaginari, portando alla luce i meccanismi della loro costruzione.

La *Préface* di Chapelain, che pure insiste in modo chiaro sul piacere delle descrizioni e la meraviglia della verosimiglianza, non mette a fuoco questo aspetto fondamentale per comprendere l'*Adone* del Marino. Eppure, proprio a partire dalle premesse qui stabilite, nell'ottica ecfrastica del potenziale affettivo delle immagini e del potenziale visivo della spettacolarità barocca, potremmo trovare la chiave per comprendere i meccanismi attraverso i quali Marino fa trasparire il proprio tempo nella riscrittura del mito di Venere e Adone.

Riferimenti bibliografici:

Accaputo, N. (1966). Sulla genesi della Préface dell'Adone. *Annali dell'Istituto Universitario Navale di Napoli*, 86-87 (36), 74-98.

Careri, G. (2004). L'ecfrasi tra parola e pittura. In G. Venturi & M. Marinetti (Edd.), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*. Roma: Bulzoni.

Colletet, G. (1623). *Le grand ballet des effets de la Nature*. Parigi: Jean Martin.

Cometa, M. (2012). *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Debiais, V. (2012). La vue des autres. L'ékphrasis au risque de la littérature médiolatine. *Cahier de civilisation médiévale*, 55, 394-404.

De Min, S. (2016), *Decapitare la Gorgone: ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*. Corazzano: Titivillus.

De Min, S. (2017). Ékphrasis in scena: per una teoria della figurazione teatrale. Milano-Udine: Mimesis.

De Min, S. (2018), Gli scritti teatrali e letterari di Ranieri de' Calzabigi: di figurazione in figurazione. Rivista di Letteratura teatrale, 11, 19-40.

Duprat, A. (2009). *Vraisemblances. Poétiques de la fiction en France et en* Italie. Parigi : Champion.

Duprat, A. (2015/1). Entre poétique et interprétation. Sur la lettre-préface de Jean Chapelain à l'Adone de Marino (1623). *Littérature classique*, 86, 117-128.

Filostrato Maggiore (2008), *Immagini* (introduzione, traduzione e commento a cura di L. Abbondanza). Torino: Aragno Editore.

Marino, G. B. (1614 / 2014). *Dicerie sacre* (a cura di E. Ardissino). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura

Marino, G. B. (1623 / 1988). *Adone* (a cura di G. Pozzi). Milano: Adelphi.

Marino, G. B. (1623 / 2013). *Adone* (introduzione e cura di E. Russo). Milano: Rizzoli.

Metlica, A. (2020). *Le seduzioni della pace. Giovan Battista marino, le feste di corte e la Francia barocca*. Bologna: Il Mulino.

Palmisciano, R. (2009). Il primato della poesia sulle altre arti nello scudo di Achille. In R. Palmisciano & M. D'Acunto (Edd.), *Lo Scudo di Achille. Esperienze ermeneutiche a confronto*. Atti della Giornata di Studi, Napoli 12 maggio 2008, *AION (filol)*, 31.

Russo, E. (2008). *Marino*. Roma: Salerno Editrice.

Savarese, G. (2006). *Indagini sulle arti sorelle*. Roma: Vecchiarelli.

Vescovo, P. (2007). Machina versatile (a teatro con Adone). In S. Morando (Ed.), *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*. Venezia: Marsilio.

Zanin, E. (2020). Répondre au lieu de défendre. La lettre de Chapelain à Godeau sur la règle des vingt-quatre heures. In J. Anselmini, B. Diaz e F. Meier (Edd), *Correspondances et critique littéraire. XV -XX siècles* (pp. 71-81). Paris: Classiques Garnier.